

CAPÍTULO III – As *Fábulas* de Lobato e o universo fabular de seu primeiro ilustrador

*Nilce M. Pereira*⁸⁰

Conhecidas mais comumente em sua tradição greco-latina e indiana, mas podendo remontar aos primórdios das civilizações, de acordo com Maria Celeste Consolin Dezotti, as fábulas são, na concepção da autora, “um modo universal de construção discursiva”⁸¹ e, assim, a despeito de suas diferenças organizacionais em culturas distintas, comuns ao exercício da linguagem de qualquer povo. Em sua essência, a fábula pode ser descrita como uma narrativa ficcional que se dá na própria realização (linguística) da fala, de maneira que “o narrar se torna o meio de expressão do dizer”, servindo a atos discursivos como mostrar, recomendar, admoestar, censurar e assim por diante.⁸² Embora todo falante seja dotado de capacidade para articular uma narrativa, para que ela possa configurar uma fábula, é necessário que o discurso seja elaborado de maneira alegórica, incorporando um significado adicional ao seu contexto enunciativo e à execução do qual o ouvinte deva, além de compreender a narrativa, interpretá-la, buscando pontos em comum entre ela e a situação discursiva que a motivou. Em alguns modelos fabulares, a interpretação é fornecida pelo próprio enunciador, ao conferir à narrativa uma “moral”. Em formatos distintos o ouvinte deve “desvendá-la” a partir de elementos da

⁸⁰ Meus cordiais agradecimentos à Biblioteca Monteiro Lobato, nas pessoas de Antônio Carlos D’Angelo e Bruna Bonifácio de Almeida, que, mesmo em período restrito de trabalho, não mediram esforços para me atender e me fornecer a cópia das ilustrações de Voltolino para a primeira edição de *Fábulas*.

⁸¹ Dezotti, 2018, p. 23.

⁸² Dezotti, 2018, p. 24.

história. De qualquer modo, a fábula propõe um “enigma” que, expresso na antiga designação grega para o termo, *ainos* – cognato de *ainigma*, sendo que a fábula esópica chegou a ser denominada *Aisopeon ainigma* – pressupõe um empenho interpretativo⁸³.

No legado ocidental são muito populares as fábulas atribuídas a Esopo,⁸⁴ que as teria coletado em regiões da Ásia Menor, por volta do século VI a.C., e as introduzido na Grécia, onde, por sua grande apreciação, tornaram-se um gênero literário.⁸⁵ Mas outros fabulistas, como Fedro (século I), que as incorporou à literatura romana, Bábrio (século I), que lhes conferiu um caráter didático – ambos tendo-as composto em versos –, Aviano (séculos IV-V), que as expressou na métrica da elegia, Jean de La Fontaine (século XVII), cujas coletâneas francesas chegaram a alcançar 1.200 edições somente no século XIX, entre (quase incontáveis) outros, seja com suas próprias composições ou reescrituras de modelos anteriores, mesmo pertencentes a outras tradições, são responsáveis por sua popularidade.⁸⁶ De fato, as reescrituras são os processos mais comuns na disseminação das fábulas entre as culturas,⁸⁷ em sua adequação aos padrões (literários, estéticos, ideológicos, etc.) das sociedades e diferentes públicos que as recebem; e de que se utiliza Monteiro Lobato em *Fábulas de Narizinho* (1921) e

⁸³ Dezotti, 2018, p. 24-25.

⁸⁴ Embora não existam documentos originais a respeito de Esopo, registros de Heródoto (século V a.C.) dão conta de que tenha sido originário de Trácia, Lídia ou Frígia, regiões da Ásia Menor, e levado como escravo para Samos, na Grécia, onde mais tarde teria sido liberto, tornando-se conhecido como “compositor de fábulas”. Essas informações estariam em acordo com a menção que Aristóteles faz do fabulista (na *Retórica* II) como orador em uma assembleia naquela cidade e de referências de outras personalidades gregas, como Heráclides do Ponto (século IV a.C.) e Plutarco (século I d.C.), inclusive sobre o seu assassinato em Delfos, vítima de uma acusação infundada. Cf. Dezotti, 2018, p. 33-35.

⁸⁵ Cf. Dezotti, 2018, p. 30-32.

⁸⁶ Cf. Dezotti, p. 30-32; 151-153.

⁸⁷ Não se restringindo às fábulas, a recriação/reescritura, ou o que Haroldo de Campos cunhou como “transcrição”, entre outros, são processos comuns na tradução, especialmente de textos criativos. Cf., entre outros, Lefevere, 1992 e Campos, 1970, p. 21-38. Especificamente sobre o conceito de “transcrição”, cf. Nóbrega, 2006, p. 249-255.

Fábulas (1922), nas quais os protótipos tradicionais são remodelados para servir a sua audiência infantil.⁸⁸ Os intuitos do autor são bem conhecidos de seus estudiosos: “vestir á nacional as velhas fabulas [...], tudo em prosa e mexendo nas moralidades. Coisa para crianças”, como expresso a Godofredo Rangel em 1916;⁸⁹ e, novamente, em 1919, ao enviar ao amigo os manuscritos do primeiro livro para apreciação: “[t]omei de La Fontaine o enredo e vesti-o á minha moda, ao sabor do meu capricho, crente como sou de que o capricho é o melhor dos figurinos”.⁹⁰ Em acordo com essas estratégias – que adotaria em outras traduções e adaptações que realizou para o público jovem –, surge um texto no estilo prosaico, em linguagem direta e fazendo uso de regionalismos e expressões populares, num resgate da própria natureza do gênero.

Considerando a estrutura clássica da fábula, ela é identificada, em ambos os títulos, no fornecimento da moralidade ao final, no emprego de diálogos entre os protagonistas e em comentários opinativos do narrador, tais como “Desesperada, bateu à porta da formiga e implorou – emprestado, notem! – uns miseráveis restos de comida” (“A Cigarra e as Formigas II – A Formiga Má”), “E adeus paz do azul!” (“As Aves de Rapina e os Pombos”), “O peru, coitado,

⁸⁸ Em um quadro no qual organiza diversas fábulas em sua correspondência entre os fabulistas tradicionais e incluindo o autor (com *Fábulas*) e Millôr Fernandes, Maria Celeste Consolin Dezotti demonstra que algumas fábulas de Lobato descendem de Esopo, de Fedro e da tradição indiana, entre outros. No entanto, em se tratando que, dos títulos, de acordo com a tabela, apenas três remetem unicamente a Esopo (“Os dois viajantes na Macacolândia”, “O lobo velho” e “O egoísmo da onça”), uma a Fedro (“O julgamento da ovelha”) e uma outra a ambos, além de Bábrio (“Mal maior”), e sendo que as demais, mesmo tendo a sua origem nesses e outros fabulistas, passam também por La Fontaine, pode-se afirmar que esse autor é, de fato – e como o próprio Lobato afirma –, a maior fonte de influência das fábulas lobatianas. Cf. Dezotti, 2018, p. 231-242.

⁸⁹ Cf. carta de 8 de setembro de 1916 a Godofredo Rangel (Lobato, 1951, p. 104).

⁹⁰ Cf. carta de 13 de abril de 1919 a Godofredo Rangel (Lobato, 1951, p. 193).

medroso como era, tremia como vara verde...” (“O Peru Medroso”)⁹¹
⁹². Sobressaem-se, no entanto, as especificidades de Lobato, como a domesticação de personagens e referentes culturais (a jabuticabeira como substitutiva ao carvalho, em “O Reformador do Mundo”, a onça em lugar do leão em “A Onça Doente”, a mutuca em vez do mosquito em “A Mutuca e o Leão”, etc.), as simplificações e explicitações das moralidades, entre outros procedimentos tradutológicos, e que se revelam, igualmente, na sua própria criação – é de autoria de Dona Benta “O Cavalo e as Mutucas”, como ela revela a Pedrinho⁹³. Também, a partir da oitava edição de *Fábulas*, as narrativas são entremeadas por comentários das personagens do *Sítio*,⁹⁴ o que torna a experiência da leitura muito semelhante a um “serão” em que se contam fábulas – novamente evidenciando a sua gênese na oralidade. Nesse formato, Dona Benta torna-se narradora e, em seguida, mediadora dos comentários da parte das crianças, de Emília e, eventualmente, de Visconde e Tia Nastácia, o que, por sua vez, constitui oportunidades para que Lobato exponha as suas ideias sobre a língua e a linguagem, a literatura e a estilística e (por certo!) a

⁹¹ Lobato, 1978, p. 44.

⁹² Para citar poucos exemplos, Esopo fornece a moralidade ao final, bem como reproduz diálogos das personagens das fábulas, como fazem Bábrio e La Fontaine, diferenciando-se de Fedro que, com relação ao primeiro aspecto, inicia com a moralidade, exemplificando-a com a narrativa. La Fontaine também inclui comentários (opinativos) do narrador no desenvolvimento da narrativa: “Nos cantos de uma rocha dura, / Ou nos buracos de um casebre / (Não sei bem em qual dos dois)” (“A águia e a coruja”); “É bastante que se tenha visto aí que nem todos devem / Agir da mesma maneira. / Era a isso que eu queria chegar.” (“O burro carregado de esponjas e o burro carregado de sal”); “Que pena! Vemos que sempre / Os pequenos sofreram com as tolices dos grandes” (“Os dois touros e a rã”); “Calo-me, pois não quero lhes causar nenhum aborrecimento: / Não é de minha conta.” (“O gaio enfeitado com penas de pavão”). Cf. Dezotti, 2018, p. 154; 162; 175; 176.

⁹³ Lobato, 1978, p. 60.

⁹⁴ Souza (Lajolo & Ceccantini, 2009, p. 109). Consulte-se a autora também para diferentes organizações das fábulas nas primeiras edições, bem como para mudanças e/ou exclusões de títulos de uma edição para outra (esp. p. 104-109).

moralidade das fábulas. Loide Nascimento de Souza vê nos “espaços discursivos” criados no livro demonstrações de que os textos “não foram feitos para servir como lições a serem ‘aprendidas’, mas como objetos de reflexão [e] de debate”;⁹⁵ o que vai de encontro à afirmação de Maria Celeste Consolin Dezotti e Leandra Antoneli da Silva, com relação a essa obra, de que promove “um frutífero exercício de metalinguagem sobre a fábula, de tal modo que dizer uma fábula e refletir sobre o gênero passam a ser atividades interligadas”⁹⁶ e por meio das quais Lobato possibilita o exercício de “um aspecto essencial da competência linguística: a produção e a recepção de discursos alegóricos”⁹⁷. Neste estudo, cuja ênfase está nas ilustrações produzidas para *Fábulas* por seu primeiro ilustrador, João Paulo Lemmo Lemmi (1884-1926), ou Voltolino, como é conhecido, será observado de que maneira os textos são representados visualmente, também considerando os aspectos indicados pelas autoras.

À ocasião do trabalho com as fábulas, Voltolino já havia colaborado com Lobato nos livros anteriores da produção infantil e seguia, assim, em sua parceria na ilustração de *Fábulas de Narizinho*⁹⁸ e *Fábulas*⁹⁹ [Fig. 1], lançadas respectivamente em 1921 e 1922¹⁰⁰. Voltolino produz para essas obras representações em silhueta, menos comuns na ilustração literária do período no Brasil e, por esse motivo, de extrema raridade e distinção – sem mencionar a beleza. Os desenhos em silhueta, em particular os compostos em preto sólido, possuem uma longa tradição na arte do retrato. Remontando aos modelos conceituais egípcios e gregos, ao Renascimento italiano¹⁰¹ e, mesmo,

⁹⁵ Souza (Lajolo & Ceccantini, 2009, p. 114).

⁹⁶ Dezotti; Silva, 1999, p. 458.

⁹⁷ Dezotti; Silva, 1999, p. 458.

⁹⁸ Lobato, 1921.

⁹⁹ Lobato, 1922.

¹⁰⁰ Anteriormente – ou concomitantemente – ao primeiro lançamento, Lobato publicou na *Revista do Brasil* pequenas coletâneas de “Fábulas em Prosa”, como se observa nos números 69 (setembro de 1921) e 70 (outubro de 1921), mas podendo constar de números anteriores ou posteriores a esses, a que não se teve acesso. Cf. *Revista do Brasil*, 1921, p. 63-68 (Número 69) e p. 153-158 (Número 70).

¹⁰¹ Mayor, 1940, p. 50.

aos traçados amadores do perfil humano a partir da projeção de sombras em superfícies como muros ou paredes domiciliares,¹⁰² as silhuetas ganharam esse nome de Étienne de Silhouette (1709-1767), em 1759, quando a retratação por meio do recorte do formato do rosto em papel preto tornou-se um modismo na França.¹⁰³ De fato, a associação de Silhouette ao referido estilo é obscura,¹⁰⁴ assim como as relações entre os antigos modos representacionais e as silhuetas modernas, reconhecidas por Goethe em 1806, dão-se também na identificação de suas diferentes finalidades¹⁰⁵. Talvez o aspecto comum às silhuetas seja a sua ampla receptividade. Na Alemanha, brasões e outras figuras eram recortados em papel e pergaminho já no século XVI; por volta de 1700, William e Mary, da Inglaterra, tiveram seus retratos tirados em perfil; e, nesse mesmo século, o estudo do suíço Johann Kaspar Lavater (1741-1801), *Physiognomische fragmente zur beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* [Ensaio sobre a Fisionomia para a promoção do conhecimento e do amor ao Ser Humano] (1775-1778),¹⁰⁶ tornou-se um *best-seller* internacional, alavancando a popularização das silhuetas no século seguinte, especialmente pelas mãos de Charles Balthazar Julien Frévet de Saint-Mémin (1770-1852) e Augustin Édouart (1789-1861)¹⁰⁷. O primeiro, exilado francês em Nova York, ainda que por força das circunstâncias, fez do retrato em silhueta talvez o único de muitas personalidades

¹⁰² Theodore Lynch Fitz Simons afirma que, entre outras personalidades, as rainhas Charlotte e Elizabeth, da Inglaterra, eram adeptas da prática de cortar silhuetas como passatempo. Cf. Simons, 1913, p. 59.

¹⁰³ Mayor, 1940, p. 51.

¹⁰⁴ Tendo sido demitido de seu cargo como controlador de finanças do governo francês e perdido a sua popularidade por cortar pensões e sinecuras – e passando a ter seu nome associado à escassez em diversos sentidos –, não se sabe ao certo se tenha inspirado a nomenclatura das silhuetas em função de envolverem o “corte” de papel ou “as sombras sem substância”, ou porque Silhouette tenha realmente se dedicado à atividade. Cf. Mayor, 1940, p. 51.

¹⁰⁵ Mayor, 1940, p. 50-51.

¹⁰⁶ Traduzido (por mim) indiretamente do título em inglês *Essays on Physiognomy for the Promotion of the Knowledge and the Love of Mankind*: cf. Mayor, 1940, p. 51.

¹⁰⁷ Mayor, 1940, p. 51-54.

norte-americanas. O último, igualmente submetido ao exílio e descobrindo a sua vocação ao acaso, não apenas aperfeiçoou as suas técnicas (ele próprio criando outras) como elevou permanentemente o *status* das silhuetas, em particular, na Inglaterra e nos Estados Unidos,¹⁰⁸ e certamente contribuindo para que se tornassem uma das principais práticas na França do final do século XIX¹⁰⁹. De relevância para o que se deseja demonstrar é, assim, o quanto as representações de Voltolino estão inseridas nessas tendências, revitalizando-as na sua arte e ampliando a ilustração brasileira.

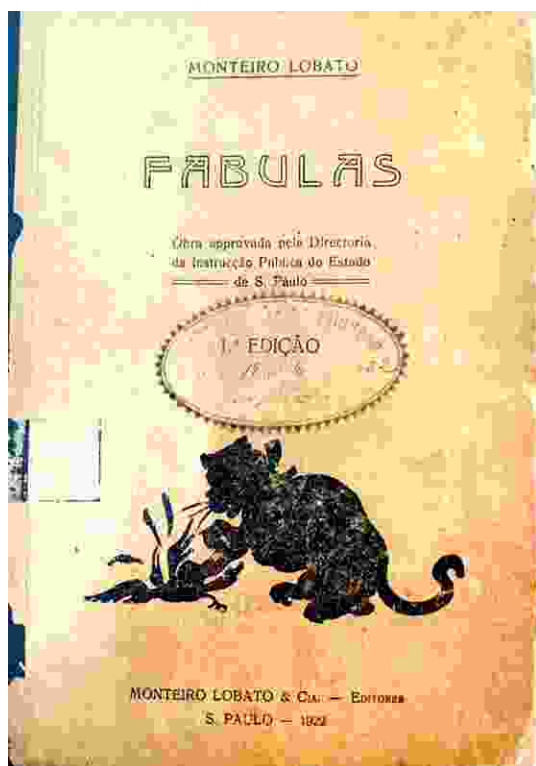


Fig. 1. Voltolino, capa à primeira edição de *Fábulas*, 1922.

¹⁰⁸ Mayor, 1940, p. 52-54.

¹⁰⁹ Cf. Forgione, 1999, p. 490-512. Para “to distill the intrinsic essence of things” (parafrazeado na minha tradução), Forgione, 1999, p. 500.

Dos três principais tipos de representação em silhueta – da silhueta criada por meio do desenho ou da pintura, mais comumente em tinta preta, sobre a superfície de um papel; da denominada “silhueta de corte oco”, produzida recortando-se a parte interna de uma figura e sobrepondo a página com o recorte a um fundo escuro, que formará a silhueta; e, o último, da figura em papel preto, recortada e colada individualmente sobre um cenário pré-existente –,¹¹⁰ Voltolino mais provavelmente tenha utilizado em *Fábulas* o primeiro tipo, quer realizado a nanquim ou por processo litográfico, comum na impressão editorial nas primeiras décadas do século XX¹¹¹. A influência de sua vasta experiência como caricaturista não deixa dúvidas, no entanto. Aspectos da representação em silhueta, como a autonomia, a simplificação e sua capacidade de “destilar a essência” dos objetos, como apontados por Nancy Forgione,¹¹² são expressos na obra caricatural de Voltolino, por exemplo, em sua capacidade de síntese, nas reduções e condensações de características distintivas a um mínimo reconhecível, nas tipificações de suas personagens e nas “atitudes e humores interiores”¹¹³ a que remetem seus *portrait-charges*, bastando-se considerar as observações de Ana Maria de Moraes Belluzzo a esse respeito com relação ao artista:

A simplificação que caracteriza a caricatura é uma economia de meios visuais que corresponde à relação que se estabelece em vários níveis de transformação simbólica. Existe uma

¹¹⁰ Knipe, 2002, p. 204-206.

¹¹¹ Não são claros os processos ilustrativos realizados por Voltolino. De acordo com Ana Maria de Moraes Belluzzo, nas caricaturas que o artista entregava às revistas, identifica-se o desenho a lápis, sobreposto por nanquim a pincel ou pena. Mas a autora cita Lobato em seu testemunho de que o artista não dispunha do aparato necessário para desenhar (mesa, papel, tinta, etc.), muitas vezes, improvisando com o que estivesse à mão: “Voltolino molhava um palito de fósforo num vidro de tinta comum, daqueles que custam duzentos réis” (cf. Belluzzo, 1992, p. 247). Consulte-se a autora também para as referências ao predomínio da litografia na impressão do período (Belluzzo, 1992, esp. p. 209), além de Vergueiro; Santos, 2005.

¹¹² Forgione, 1999, p. 497-501.

¹¹³ Belluzzo, 1992, p. 189.

extrema *redução* de termos se compararmos o referente real ao retrato caricato, que parece indicar: olhe a que se reduz! Dado o alto teor manipulatório da relação do caricaturista com o outro, dado que o caricaturista prescinde de leis objetivas e não subordina o conjunto do desenho a uma unidade central, ele pode atribuir a alguns traços do modelo o sentido do todo, operando uma espécie de redução, pela qual o todo se expressa através de uma parte, por seus elementos característicos, particularizantes. Da mesma forma que um caricaturista exagera, ele diminui e mesmo omite. [...] O caricaturista também *abrevia*. Faz com que as disposições íntimas do modelo surjam imediatamente como sua aparência.¹¹⁴

Contudo, é com respeito à estrita priorização do contorno e da forma que a retratação em silhueta se sobressai à caricatura. Tomando-se as concepções de Rudolf Arnheim, de que a visão opera pelo reconhecimento das características salientes dos objetos, bem como por suas proporções e movimentos elementares,¹¹⁵ e levando-se em conta, ainda, que, por sua natureza maciça, as ilustrações de Voltolino para *Fábulas*, em sua maioria, não contam com o auxílio de gestos e expressões forjados por traços no interior das figuras, é essencialmente no delineamento que se dá a construção significativa. Por meio dos contornos o artista constitui – confere a forma para – o leão, o macaco, o burro, o galo, a mosca, o automóvel e outros elementos na ilustração em estilo de silhuetas, dotando-os do volume e da espessura necessários ao que deseja comunicar. Embora haja outras noções envolvidas na percepção (tamanho e posição espacial do objeto, a incidência da luz e até mesmo as condições do sistema nervoso do expectador, para citar algumas),¹¹⁶ nessa linha de pensamento são cabíveis as considerações de Perry Nodelman de que, ao representar um determinado objeto, o artista trabalha tanto com as suas tipificações, ou seja, com aquilo que possa ser característico a respeito desse objeto (transformando-o em “tipo”) quanto com as suas

¹¹⁴ Belluzzo, 1992, p. 19, destaques originais.

¹¹⁵ Arnheim, 1974, p. 43, 44.

¹¹⁶ Arnheim, 1974, p. 42-95 e 96-161.

particularidades, o que o meio o impele a fazer¹¹⁷. Explicado em suas palavras: “um artista não tem outra alternativa senão identificar o típico, descrevendo-o como se fosse real; a palavra ‘rosto’ não traz em si qualquer imagem de um rosto específico, mas somente conseguimos transmitir a ideia de ‘rosto’ em uma imagem, apresentando um rosto específico”¹¹⁸. E o autor fornece um outro exemplo, propondo o desenho de um gato, que tivesse como legenda as palavras “G de gato”¹¹⁹. Para ele, o desenho “poderia ser utilizado para representar todos os gatos, mas seria um desenho muito ruim se, de fato, não apresentasse as características de um gato único, verossímil, semelhante a um de verdade – pois é exatamente a maneira como um gato é na realidade que a imagem buscará transmitir”¹²⁰. Aplicado às ilustrações em questão, Voltolino delinea o contorno (das características essenciais) do que possa ser reconhecível como um leão, uma raposa, etc., mas dotando cada figura da singularidade do seu traço e, em particular, do uso que lhe atribui no texto fabular.

Visto por esse ângulo, os detalhes do contorno é que fazem a diferença nos desenhos: para além de seu emprego óbvio na identificação de uma figura (animal, ser humano, objeto, etc.) em sua constituição física elementar (o tipo de bico, plumagem, pés ou garras, que possua; a presença de asas ou antenas; etc.), os pormenores da forma são determinantes na distinção desses elementos em sentido geral daqueles apresentados na fábula, implicando na construção significativa. Ou seja, as especificações de como se apresentam essas características, somadas à maneira como as figuras são organizadas no desenho e a objetos associados a elas, determinarão as circunstâncias de

¹¹⁷ Nodelman, 1988, p. 203.

¹¹⁸ [an artist cannot chose but to identify the typical by depicting it as if it were actual; the word “face” carries no image of a specific face, but we can convey the idea “face” in a picture only by showing a specific face] Nodelman, 1988, p. 203-204, minha tradução.

¹¹⁹ [“C is for cat”] Nodelman, 1988, p. 204, minha tradução.

¹²⁰ [may be meant to represent all cats; but it would be a bad drawing indeed if it did not in fact look like a possible, actual, unique cat – for it is exactly the way a cat does look that such a picture is attempting to convey] Nodelman, 1988, minha tradução.

seu encontro. O laço no pescoço do Gato, em “O Gato e o Sabiá”, insere a fábula no ambiente doméstico; as propriedades humanas concedidas à Piúva (boca, olhos, nariz, etc.), em “A Piúva e o Jabuti”, distinguem-na como personagem, em vez de apenas cenário para a caminhada do Jabuti; em “O Julgamento da Ovelha”, as diferenças de tamanho entre a Ovelha e o Juiz são, por si, expressivas e os contornos desse último (que muito se assemelha a um lobo), com o pelo eriçado e as garras salientes, o focinho projetado para frente a tal ponto, que dá a impressão até mesmo de se estar despreendendo do rosto, e cuja ferocidade se intensifica pela saliva que escorre fartamente de sua boca, fazem denotar todos os valores de injustiça envolvidos no julgamento, além de anteciparem o veredito da sessão;¹²¹ e, em “A Cigarra e as Duas Formigas”, os detalhes da forma também identificam o gênero feminino das palavras que as designam.

Essa fábula é, de fato, oportuna para tratar de vários aspectos das ilustrações em silhueta, primeiramente por possuir duas partes, “I – A Formiga Boa” e “II – A Formiga Má”, em que duas moralidades são contrapostas¹²². Depois, por constituir um dos exemplos nos quais o ilustrador faz uso de preto e branco na elaboração das figuras, também bastante pertinente para explicitar a disparidade entre os textos. Na ilustração da fábula inicial, em que a Cigarra é bem-quista [Fig. 2], a ausência de preenchimento dos contornos da parte dorsal das Formigas, formando xales sobre as suas costas – e que poderiam passar despercebidos no desenho em uma única cor –, enfatiza o conforto dessas personagens frente à fragilidade da Cigarra no inverno

¹²¹ O que é realmente o caso a respeito dessa fábula, que se desenvolve na acusação infundada de um Cachorro para com uma Ovelha (de que supostamente lhe roubara um osso) e no julgamento injusto que promove contra ela, realizado com juiz e testemunhas predadoras, que só poderiam condená-la (Lobato, 1922, p. 21-22).

¹²² Em Lobato, a conhecida fábula de exaltação ao trabalho da formiga adquire uma característica peculiar, na qual o valor da cigarra como artista também é salientado. De fato, a divisão da fábula em duas partes, iniciando justamente pelo acréscimo, em que a Formiga Boa é sensível à importância da Cigarra, transforma a visão da segunda parte, levando a uma resistência maior aos argumentos da Formiga Má e, conseqüentemente, a maior empatia para com a Cigarra (Lobato, 1922, p. 67-70).

rigoroso. O espaço em branco também cria a partitura na qual a Cigarra se baseia para se apresentar às Formigas, reforçando a moralidade que se desenrola a seu favor – embora as Formigas pareçam demasiado friorentas para responder com mais animação ao concerto particular. Destacam-se, no entanto, os contrastes entre preto e branco na retratação da Cigarra, que, em ambas as partes, igualmente remete aos desfechos das respectivas histórias. Na composição dessa personagem, os espaços em branco formando padrões em linhas pretas nas suas asas, para representar o sistema de nervação dos insetos alados, simulam um tipo de “véu” sobre ela, que serve tanto para denotar a sua privação de agasalho (visto que, muito finas e delicadas, as asas não poderiam aquecê-la), como para embelezar o seu figurino. Complementado pelo adereço no cabelo, os sapatos *scarpin* e o barrado do vestido, cujas franjas poderiam ter sido formadas até mesmo por rasgos, decorrentes da ação do mau tempo (mas que, de qualquer modo, incrementam o modelo), seu traje se sobressai em elegância e sofisticação frente à simplicidade das Formigas no cotidiano da casa e a própria padronização em que são descritas – também representativa de seu trabalho como operárias. Aplicados à moralidade, os aspectos composicionais da Cigarra contrapõem o reconhecimento e a desvalorização de seu mérito como artista, podendo ter sido, ainda, um dos motivadores da inveja da Formiga Má na segunda fábula.



Fig. 2. Voltolino, “A Cigarra e as Duas Formigas”, parte I - “A Formiga Boa”, 1922.

Os espaços sem preenchimento contrastam as duas moralidades ainda de uma outra maneira. Na imagem da primeira parte, os contornos formando tijolos, com pequenas lacunas em branco entre eles, para caracterizar a argamassa, auxiliados pelas linhas que circundam os insetos na parte superior, reduzem o ambiente à superfície demarcada por esses traços, que passa a representar o interior da casa das Formigas, onde a Cigarra foi acolhida. Na segunda parte [Fig. 3], contrariamente, a ausência de molduras ou outros tipos de delimitação não apenas remete a cena ao meio externo como faz inferir que todas as lacunas do desenho são representativas da branquidão da neve à porta da casa, o que é enfatizado pelas pegadas da Cigarra e as folhas (secas) no chão, que a Formiga Má, que fala com ela de vassoura em punho, provavelmente quer recolher; e sendo que a vassoura também se contrapõe ao violão, na mão da Cigarra, na medida da utilidade de ambos em relação aos princípios estabelecidos nessa ramificação da fábula. A negativa ao pedido da Cigarra, no entanto, dá-se especialmente pelo gesto repreensivo da Formiga, que repele a sua aproximação, apontando-lhe, incisivamente, com o indicador da “mão” direita, o caminho de volta. Note-se que a altivez da Formiga é forjada por sua retratação em perfil, na qual a boca aberta e o nariz empinado ressaltam a rispidez de suas palavras, sendo complementada pelo cabelo, tradicionalmente preso em um coque, que, por extensão (nesse caso), lhe imprime atributos de rigor e austeridade. Sua atitude é, por fim, respaldada por uma outra Formiga, que carrega (possivelmente) para dentro da casa uma enorme trouxa e, numa demonstração da insignificância da Cigarra, prossegue em sua tarefa, dando as costas para a cantora – e para o leitor –, o que, novamente, confere um valor maior ao trabalho do que ao lazer.



Fig. 3. Voltolino, “A Cigarra e as Duas Formigas”, parte II - “A Formiga Má”, 1922.

Um outro recurso de que Voltolino se utiliza são as distorções dos corpos, ou seja, a representação de objetos com formas demasiado alongadas, curvilíneas, com desproporções de tamanho, etc., que nunca apresentariam no mundo real, mas que serão cruciais na construção de sentido. Em “O Pastor e o Leão”, o corpo projetado para trás do Pastor, como se tivesse perdido o equilíbrio – e o que realmente aconteceria caso assumisse essa posição –, com os dedos separados em ambas as mãos e o chapéu saindo-lhe da cabeça, serve para denotar a sua sensação de pavor ao encontrar-se com o Leão, bem como a contenção do passo, numa freada brusca, que evitasse, a qualquer custo, uma aproximação maior com o animal. Em “A Galinha dos Ovos de Ouro”, de modo semelhante, o corpo num formato côncavo, atípico, de João Impaciente, que é descrito, ainda, com os joelhos flexionados, o torso encurvado para trás e apoiado nos calcanhares – o que, além de deselegante, seria bastante desconfortável se constituísse uma postura possível –, e complementado pelas distorções dos dedos das mãos e dos pés, o cabelo eriçado, o nariz caído e os olhos saltados, é representativo de sua surpresa e desalento ao descobrir que, depois de morta, como a vê diante de si, ostentada de ponta cabeça pelas mãos de sua mulher, a Galinha dos ovos de ouro não passava de uma galinha como qualquer outra, sem a esperada

fonte aurífera em seus órgãos reprodutores. E, citando ainda um outro exemplo, em “O Leão e o Ratinho”, as distorções da juba e das garras do Leão, ou da extremidade de sua cauda, que mais se assemelha a uma corda que estivesse desfiando, são expressivas de seu desespero ao encontrar-se (literalmente) enredado.

Além das implicações significativas, na relação das ilustrações com seus respectivos textos, as distorções servem para situar o ponto da narrativa a que o desenho corresponde. Citando convenientemente o último exemplo, a representação do Leão do modo como acaba de ser descrito, com a crina arrepiada, as garras saltadas, etc., e com o Ratinho rebaixado, muito próximo a ele, com a boca em um dos trançados da corda, remete ao final da fábula, quando o Leão está prestes a ser liberto.¹²³ Mas o momento de escolha do ilustrador¹²⁴ pode ser especificado de outras maneiras. Em “A Morte e o Lenhador”, a retratação do Lenhador em perfil, olhando para a Morte, e com a palma da mão estendida, apontando para o feixe de lenha, no chão, situa a narrativa no ponto em que, temeroso (e muito arrependido) de ter invocado a sinistra entidade, o Lenhador justifica a sua atitude com a alegação de que necessitava de ajuda para botar o feixe às costas¹²⁵. As fábulas “O Reformador do Mundo”, “A Raposa sem Rabo” e “O Veado e a Moita”, entre outras, são também exemplos. Na primeira, a retratação de Américo Pisca-Pisca sentado embaixo da jabuticabeira, com as costas projetadas para frente, afastadas do tronco da árvore, em seu despertar, de chofre, de uma soneca, com uma jabuticaba que acabara de cair sobre o seu nariz (e cuja polpa ainda se vê escorrendo dessa parte de seu rosto, bem como enlambuzando a sua mão, suspensa diante dele e para a qual olha com surpresa), relaciona a história ao ponto climático, quando o Reformador conclui que é

¹²³ Nessa fábula, a camaradagem do Leão ao preservar a vida do Ratinho num primeiro encontro entre ambos é recompensada justamente com a sua libertação, com o Ratinho, embora inferior em tamanho e força, revelando-se um potente roedor da corda que o prendia (Lobato, 1922, p. 152).

¹²⁴ Para mais sobre o ponto exato de uma passagem que o ilustrador pode escolher representar, consulte-se Hodnett, 1986, p. 6-8.

¹²⁵ Cf. Lobato, 1922, p. 42-43.

melhor que as coisas permaneçam como são na natureza¹²⁶. Na segunda, o momento é o das primeiras linhas da fábula, no qual a Raposa ainda possui um rabo,¹²⁷ e, na terceira, do momento seguinte àquele em que o Veado come a folhagem da Moita, sendo que, nessa última, o arbusto “desnudo” funciona ainda para adiantar o desfecho da história¹²⁸.

Os desenhos também caracterizam estratégias utilizadas na ilustração literária para representar o desenvolvimento da ação e a passagem do tempo, cujo primeiro exemplo dá-se na manipulação das noções de lógica do movimento, ou seja, na organização dos objetos na figura de acordo com as percepções que temos de uma ação quando está prestes a ser executada e das tipificações da dinâmica do corpo antes e depois desse ponto¹²⁹. Por meio dessa estratégia, em “O Pastor e o Leão”, a espingarda do Pastor foi retratada perpendicularmente ao seu eixo vertical, de modo a indicar que ela irá ao chão, para a direita, em questão de segundos. Em “O Gato e o Sabiá”, o pescoço do Sabiá projetado para cima, com sua asa esquerda dando a impressão de formar uma mão, que tentasse impulsionar o corpo a se reerguer, somados a distorções e a traços grossos apontando para o lugar onde se encontra, indicativos de sua extensa movimentação, levam a crer que o

¹²⁶ O Reformador se refere ao seu pensamento anterior de que os legumes e frutas de maior porte (como uma enorme abóbora, com que exemplifica) devessem crescer em grandes árvores, fortes o suficiente para sustentá-los; e de que aqueles menores (como a jabuticaba) devessem advir de plantas rasteiras – de que se arrepende com alívio depois de a jabuticaba ter-se desprendido da jabuticabeira e caído no seu nariz, e, pela perfeição da natureza, felizmente, não o ferindo. Cf. Lobato, 1922, p. 7-9.

¹²⁷ A Raposa perderá a cauda em instantes, deixando-a presa na armadilha onde fora apanhada e da qual não conseguirá se libertar por completo. Cf. Lobato, 1922, p. 50-51.

¹²⁸ Essa fábula trata da imprudência de um cervo que, depois de ter-se escondido entre as ramagens de uma moita e escapado de caçadores e ferozes perdigueiros, imponderadamente as come, perdendo o providencial abrigo, dias depois, quando os caçadores retornam com seus cachorros. Cf. Lobato, 1922, p. 92.

¹²⁹ Nodelman, 1988, p. 159-160.

Gato o está atacando, em vez de ajudando-o a se levantar¹³⁰. Contrariamente, em “A Morte e o Lenhador”, a foice repousada no ombro da Morte, com a parte da lâmina para trás e virada para baixo, sugere que sua utilização está suspensa no momento, o que é reforçado pelo recurso de “direcionamento de tensões” em uma figura,¹³¹ que, nesse caso, força o observador a se concentrar no feixe de lenha, no chão. Note-se que, exceto pela cabeça do Lenhador, levemente ereta para olhar para a Morte (uma vez que ela é mais alta do que ele e ele precisa ser convincente em seu argumento), vários outros elementos estão voltados para o feixe: a mão do homem, como mencionado, os “olhos” e o “nariz” da Morte, o fêmur e as falanges de seu “pé” direito, além do seu próprio esqueleto, recurvado, que, juntamente com o corpo do Lenhador, forma uma cúpula sobre o feixe, conduzindo o enfoque da cena para ele – e implicando, na passagem, no desvio da atenção da Morte para esse ponto e, por conseguinte (pelo menos não daquela vez), em nenhuma ameaça ao Lenhador.

Há, por fim, a estratégia de simulação da ação, envolvendo as convenções de direcionamento da esquerda para a direita, e que se divide em duas principais tendências. Na primeira, em função do desenvolvimento da leitura nessa direção na cultura ocidental, o deslocamento para a direita é entendido como impulsionando para frente, para a realização da ação; e, por oposição, a trajetória para a esquerda, como indicativa de morosidade, de uma ação que, para ser concretizada, dá a impressão de sofrer uma força maior do atrito ocasionado pela locomoção no sentido contrário. A segunda convenção estabelece que o movimento para a direita indica o início de uma jornada para longe do ponto de origem, com o deslocamento para a esquerda sugerindo, por conseguinte, o retorno a esse ponto¹³². Aqui, mais uma vez, cabe a recorrência a “A Cigarra e as Duas

¹³⁰ O que é, de fato, o caso, uma vez que, nessa fábula, os insistentes argumentos do Sabiá de que, se o Gato lhe tirasse a vida, o mundo estaria privado de uma obra-prima da natureza, cujo gorjeio era capaz de enternecer qualquer alma, não foram páreo para o argumento imbatível do Gato de que “a fome não tem ouvidos”. Cf. Lobato, 1922, p. 103-104.

¹³¹ Nodelman, 1988, p. 125-157.

¹³² Nodelman, 1988, p. 163-165.

Formigas”. Na segunda parte da fábula, a retratação da Cigarra de perfil, com o rosto voltado para a esquerda e o violão projetado para frente, adiantando-se a sua “pessoa”,¹³³ sugere que seu deslocamento tenha-se dado da direita para a esquerda – e que, portanto, ela tenha chegado à porta da casa das Formigas. À negativa da Formiga Má, no entanto, a aproximação da Cigarra é bruscamente freada: note-se a parte da frente de seu sapato esquerdo bem firmada no chão e o salto do sapato direito, levemente propelido para cima (também, muito em função da flexão de sua perna, indicando a elevação do calcanhar), como se estivesse para se desprender do chão, num outro passo, mas que fora reprimido bem naquele momento; e a Cigarra deve, então, partir, de volta para a direita, iniciando uma (nova) viagem, de afastamento da casa das Formigas, o que também é evidenciado pela linha imaginária traçada pelo “dedo” indicador da Formiga naquela direção, ao ordenar a retirada imediata da Cigarra. Por sua vez, a mesma convenção leva a inferir que, na ilustração da primeira parte da fábula, a orientação da Cigarra para a esquerda, endereçando-se às Formigas que estão sentadas, é respaldada pela Formiga Boa, que a fizera entrar e, igualmente, se volta para o (aconchego do) interior da casa.¹³⁴ Juntos, esses casos são representativos da maneira como as ilustrações, apesar de estáticas, são elaboradas de modo a forjar a progressão narrativa.

O tratamento que Voltolino confere aos textos fabulares aponta para uma das principais questões de interesse da tradição ilustrativa das fábulas, o antropomorfismo na retratação de

¹³³ A distribuição das figuras nessa ilustração está em perfeito equilíbrio, nos termos de Arnheim, uma vez que, do lado direito, a maneira como o violão foi posicionado na mão da Cigarra forma com as suas asas um triângulo (ampliado, de um lado, pelo adereço em seu cabelo e, por outro, por sua perna direita), que compensa o “bloco” retangular formado à esquerda pelas duas Formigas. Cf. padrões de equilíbrio em Arnheim, 1974, p. 10-41.

¹³⁴ Aqui, igualmente, as figuras estão em total equilíbrio, visto que o “peso” maior, como é convencional dos objetos na vertical, à direita (e, assim, da Formiga e da parede de tijolos nessa parte da figura, atrás da Cigarra) é compensada pelo número maior de Formigas sentadas, à esquerda. Arnheim, 1974.

personagens animais (e que, obviamente, se aplica às que são répteis ou insetos, bem como aos seres inanimados). Pautando-se nas semelhanças e diferenças entre o homem e as demais criaturas, as fábulas devem, a princípio, possuir uma fundamentação na natureza, a ponto de não ser apropriado sugerir, por exemplo, que uma gralha “cante” à maneira de um sabiá, e sendo que os desvios a regras como essa (como raposas apreciando uvas) são significativos, devendo ser levados em conta na verdade alegorizada na composição.¹³⁵ As fábulas envolvem especialmente as relações de poder e submissão, a domesticação e a selvageria, as sensações de prazer e dor e a luta pela sobrevivência, comuns às espécies, que se manifestam nas interações conflitivas entre elas e que – embora (geralmente) não podendo alterar as suas próprias circunstâncias – podem conduzir a mudanças de comportamento nas pessoas, por sua capacidade de raciocínio.¹³⁶ Supõe-se que, na fábula, principalmente as mazelas humanas sejam projetadas no animal. Mas as fábulas também podem propor uma inversão de papéis. Discutindo os animais de J. J. Grandville (1803-1847), em *Public and private life of animals* [A vida pública e privada dos animais], e cujas observações podem ser aplicadas aos animais fabulares, John Berger sugere “um movimento na direção oposta”: embora vestidos e agindo como pessoas e dando a impressão de representarem traços do caráter humano (a coragem do leão, a lascívia da lebre, e assim por diante), funcionando como “máscaras” por meio das quais as características dos indivíduos seriam “desmascaradas”,¹³⁷

[o]s animais não estão sendo “tomados de empréstimo” para explicar as pessoas, nada está sendo desmascarado; pelo contrário. Eles tornaram-se prisioneiros de uma situação social / humana à qual foram forçados. O abutre como proprietário de terras é predatório de um modo mais assustador do que o é como pássaro. Os crocodilos na hora do jantar são mais vorazes à mesa do que quando estão no rio. [...] [Nessa obra] os animais não estão sendo utilizados

¹³⁵ Esopo, [1871?], p. xxxvii-xi.

¹³⁶ Clayton, 2008, p. 179-200; esp. 197-198.

¹³⁷ Berger, 1991, p. 17-19.

como lembretes da origem ou como metáforas morais; estão sendo usados *em massa* para “povoar” as situações.¹³⁸

Essas visões são suficientes para evidenciar as diferentes abordagens dos animais na ilustração das fábulas, cujas edições clássicas ilustradas por Thomas Bewick (1753-1828), em que são retratados realisticamente em aparência e atitudes;¹³⁹ Charles H. Bennett (1829-1867),¹⁴⁰ em que possuem somente a cabeça de animal, com o restante (corpo, membros, figurino, etc.) inerente ao ser humano e inserido no ambiente (civilizado) do lar ou da cidade;¹⁴¹ e por Gustave Doré (1832-1883), na qual, em várias ocasiões, são representados por figuras humanas,¹⁴² exemplificam algumas tendências.

Por sua vez, as obras em si atestam a maneira por meio da qual as ilustrações, assim como os próprios textos, funcionam como reescrituras visuais das fábulas em coletâneas ilustradas. Embora a tradução verbal (propriamente dita) seja a maneira mais óbvia de reescritura,¹⁴³ os diferentes modos representacionais, o ponto de vista a

¹³⁸ [These animals are not being “borrowed” to explain people, nothing is being unmasked; on the contrary. These animals have become prisoners of a human/social situation into which they have been press-ganged. The vulture as landlord is more dreadfully rapacious than he is as a bird. The crocodiles at dinner are greedier at the table than they are in the river. Here animals are not being used as reminders of origin, or as moral metaphors, they are being used *en masse* to “people” situations]. Berger, 1991, p. 19, tradução nossa.

¹³⁹ Com a exceção de “The wolf in disguise” [O lobo disfarçado], na qual o lobo (para se disfarçar de pastor de ovelhas) é retratado de casaca, chapéu e bengala, e andando sobre as duas patas traseiras, apenas. Cf. Esopo, [1871?], p. 24-25.

¹⁴⁰ Algumas fontes indicam o ano de nascimento do artista como 1828. Aqui, seguiu-se a data fornecida nos registros da British Library e do Projeto Gutenberg.

¹⁴¹ Cf. Esopo, 1857.

¹⁴² Como acontece em “The grasshopper and the ant” [literalmente, o louva-deus e a formiga - A cigarra e a formiga], “The wolf pleading against the fox before the ape” [O lobo, a raposa e o macaco], “The fly and the ant” [A mosca e a formiguinha], “The mountain in labour” [O parto da montanha], entre outras. Cf. La Fontaine, 1886, p. 3-4; 71-72; 217-218; 272.

¹⁴³ Cf. Lefevere, 1992.

partir do qual uma cena é mostrada, as ênfases distintas que cada artista confere a personagens, colocando-as ou não em plano frontal, aumentando ou não os níveis de saturação de sua figura, e assim por diante, entre os quase inúmeros expedientes da composição imagética, conduzem a ação para apresentar a fábula de uma determinada perspectiva¹⁴⁴. Além disso – e justamente por sua natureza ímpar –, as ilustrações produzem para cada obra um universo fabular distinto, mesmo que o texto que acompanhem seja o mesmo. Ao fixar-se em um estilo específico e utilizar-se de repetições na representação de personagens, cenários e acontecimentos, o artista sustenta e reforça situações, criando um *continuum* em que a história – a fábula – se desenvolve.¹⁴⁵ Exemplificando com as ilustrações que acabam de ser citadas, ao passo que as forças elementares demonstram-se um potente recurso simbólico nas gravuras de Bewick, as figuras humanas de Doré elevam a um nível máximo de aplicabilidade o traço de caráter em questão na fábula, e o contexto urbano nos desenhos de Bennett, somado a tipificações da sociedade inglesa do século XIX, insere as fábulas nos círculos e intrigas sociais do período.

Nesse sentido, as ilustrações em silhueta que Voltolino produziu para *Fábulas* criam para o livro um universo fabular que, mesmo firmado no didatismo e na singeleza das personificações, não incorre na literalidade, o que o afasta da redundância ou das generalizações. Embora as criaturas sejam “dotadas” de discurso e demais atributos humanos, como se viu, as reduções de cenários e elementos cênicos a um mínimo necessário e a ausência de molduras, pertinentes à técnica empregada, promovem o isolamento das personagens, impelindo a ênfase sobre elas. A (consequente) atenuação da ação contribui para tanto: as restrições ao movimento, com as personagens, em vários casos, voltadas uma para a outra, mas sem apontarem para um embate físico propriamente dito, minimiza a suposta violência no confronto entre elas, novamente direcionando o foco para cada uma individualmente, bem como para o seu potencial

¹⁴⁴ Cf. Nodelman, 1988.

¹⁴⁵ Schwarcz, 1982, p. II.

discursivo na fábula que está sendo representada¹⁴⁶. Nesse ponto, encontra-se o efeito máximo que Voltolino produz, de destacar, por meio da projeção para trás, o impacto de um susto, do estremecimento, uma resposta ao medo, do abatimento da figura, um desapontamento, e assim por diante, na essência das reações e emoções implicadas em cada fábula. Com isso, a leitura do livro torna-se um complexo e altamente detalhado processo de inter-relações entre os signos – e entre palavras e imagens –, com potencial instigante para crianças e adultos. Como é próprio das reescrituras, e por constituírem uma narrativa (intersemiótica) paralela, as ilustrações funcionam como comentários aos textos, na medida de suas relações intertextuais, além de, elas próprias, colocarem-se “como objetos de reflexão [e] de debate”,¹⁴⁷ como proposto no início deste estudo, visto promoverem visões diferenciadas das fábulas – cruciais para a visibilidade da obra e projeção de Lobato no início de sua carreira como escritor infantil. Assim, expandindo a sugestão de La Fontaine de que nada melhor do que as fábulas para instruir,¹⁴⁸ é também uma excelente ideia ilustrá-las.

¹⁴⁶ Uma exceção, como se viu, é a fábula “O gato e o sabiá”, cuja ilustração é reproduzida na capa da primeira edição, e que, a partir da terceira edição, de 1925, passou a ser intitulada “A fome não tem ouvidos”. Cf. Souza, 2009, p. 109.

¹⁴⁷ *Idem*, p. 114.

¹⁴⁸ Cf. Dezotti, 2018, p. 152.